

【コメント 2】

著者	後藤 結美子
雑誌名	日本の伝統工芸再考 外からみた工芸の将来とその可能性
巻	27
ページ	207-208
発行年	2007-09-03
その他のタイトル	【Commentary 2】
URL	http://doi.org/10.15055/00002670

【コメント2】

後藤 結美子 GOTO Yumiko

京都市美術館

今日のご発表の内容について、当方の現在の研究対象である近代京都の七宝産業との関連から質問をさせていただきたい。とくに今回のご発表のなかで指摘されておられる、近代における「伝統」の「発見」や「創造」という観点において、「琳派」と同じような出自をもつ「京七宝」の事例と比較検討してみたい。

まずは、京七宝の出自について、京七宝とは京都の「伝統工芸」なのかということについて考えてみたい。七宝は、現在京都の「伝統工芸」ないし「伝統産業」と漠然と認識されているが、実際は、琳派と同じように近代に「再興」された芸術といえる。

近世以前の京都の七宝の作例としては、桂離宮の七宝引き手などが有名だが、現在の「京七宝」に使用されている技術は、そのような近世以来の技術を引き継いだものではなく、明治の早い時期に愛知県からもたらされたものである。その愛知県の尾張七宝にしても、近世以前の技術が連綿と引き継がれたものというよりも、江戸末期に新たに「再興」、あるいは「創造」されたともいえる技術である。近代の日本の七宝とは、日本古来の技術ではなく、当時の中国七宝の技術を参考にして作り始められ、その後西欧の化学技術を導入していることから、それ以前のものとは、技術面においても、あるいは存在様態としても完全な断絶を示しているといえる。しかしこのような七宝の出自が問われることが少ないのは、やはり「伝統」とされているものの出自を問うことはタブーとされる傾向があるからかもしれない。

七宝は、欧米人に注目されたことにより、明治政府の殖産興業の政策にそった輸出産業として飛躍的な発展を遂げる。「ジャポニスム」の渦中にあった当時の西欧人にとっては、七宝は日本の「伝統工芸」の代表選手のように捉えられた。日本政府も「七宝」が有力な輸出産業になりうることに目をつけて、博覧会で日本の「伝統工芸」として後押しし、アピールする。この後、日本の七宝業は、国内市場をほとんど開拓しないまま、西欧からの需要のみに応じた輸出へ全面的に傾いていく。このため七宝は、国内ではほとんどその存在を知られぬまま、欧米にのみ知られる「日本の伝統工芸」として消費されていく。

七宝はこのようにして、日本の「伝統」を背負い、西欧に向かって喧伝される一方、国内では知られざる存在として、二つに引き裂かれていく。この二面性を保持したまま、日本の七宝産業は、明治30年前後に最盛期を迎える。しかし、その後の日本が国力を増し、列強に居並ぶようになると、次第に西欧からの関心を失っていき、明治末期には急激に衰退していく。その後、京都では数軒の七宝製造家が残るが、戦中を切り抜けられたのはわずかに二軒で、戦後は駐留軍の需要で盛り返し、百貨店などの国内市場を切り開くものの、「知られざる伝統工芸」のレッテルを覆すことはできず、需要は減少の一途をたどり、現在「京

七宝」の命脈は絶たれようとしている。

「琳派」は流派および様式であり、七宝は芸術の一ジャンルであるため、両者を単純に比較することはできないが、双方とも西欧から喚起された日本美術の「伝統」と考えると、両者の共通点を見いだすことができる。たとえば「琳派」も「七宝」も、当時、西欧人が日本美術を評価した要素の一つである「自然」を主なモチーフとして取り入れている点などである。

ところが「琳派」と「七宝」で大きく異なるのは、七宝は輸出産業としてジャポニズムで勃興した日本への関心の底辺で、西欧における大衆的な日本趣味の需要にんでいたのに対し、「琳派」はゴンスやビングなどまさにジャポニズムの火付け役に注目された点である。七宝はそれゆえに、「琳派」のように逆輸入され、日本で改めて再評価の機会を迎えるということはこれまでなかった。逆に「琳派」は、西欧での評価を受けて日本で華々しく再評価されていくが、その際、西欧での琳派の評価の対象は、図案などの工芸的成果だったのが、日本に「逆輸入」されると、琳派の「絵画」が、しかもハイアートの担い手によって評価されていく点が興味深い。

欧米から喚起されることによって、日本でも改めて日本美術の「伝統」として再認識されていく「琳派」であるが、近代日本においては具体的に「琳派」のどんな点が「伝統」にふさわしいと考えられたのであろうか。あるいは「琳派」のいかなる点が日本美術の伝統たる資格を得るに適していると考えられたのだろうか。「伝統」というと、その権威ばかりが強調され、内実が問われないことが往々にしてあるが、「琳派」の場合も、そうだったのか。たとえば玉蟲氏はご著書『生きつづける光琳』において、「琳派」が血統ではなく「私淑」という曖昧な形で継承された点が、「琳派」を日本の「古典」ならしめた点を指摘しておられるが、これは大変示唆的。曖昧さが「伝統」を引き寄せたともいえるからである。

しばしば曖昧な性格をもつ「伝統」であるが、七宝の場合は、その振興が国策に利用されたため、七宝が日本美術の「伝統」とされた理由は比較的わかりやすい。七宝は、西洋人の特別な関心を喚起したことから、当初は外貨獲得のため、後には日本が欧米列強に加わるために、日本国にも古代から継承される高度な文化があるというイメージを形成するため、振興された。とくに七宝の高度な技術が、日本の手工業の技術の高さを端的に示すということで、「伝統」の資格を付与されたようである。実際は西洋化学の恩恵を受けて飛躍的にその技術を発展させたにもかかわらずである。

しかし「琳派」の場合、その伝統性を形成する主体が、国家のような明確なものから、次第に曖昧模糊とした存在となっていく。特に戦後になると「琳派」は、出版、放送、展覧会などの多様な媒体を通じて喧伝され、それぞれが重層的に折り重なっていることから、「琳派」の提供者や享受者は誰であって、何のために「琳派」という「伝統」が必要とされたのかについて明らかにするには、より複雑な考察を行わねばならないであろう。